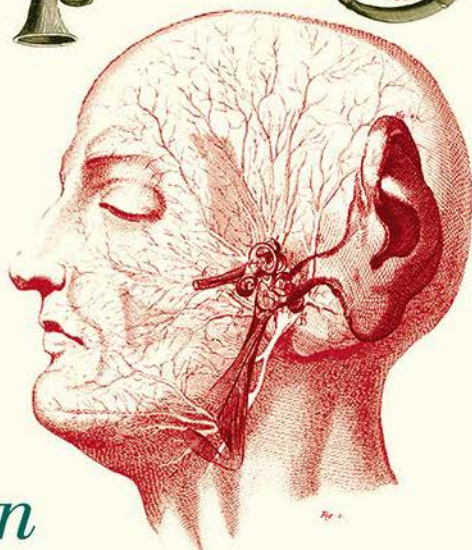
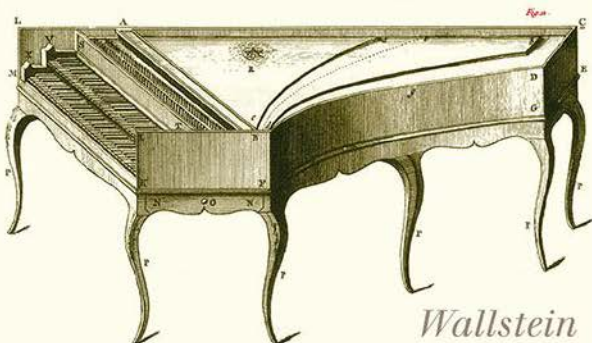




Herausgegeben
von Silvan Moosmüller,
Laure Spaltenstein
und Boris Previšić



Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung



Wallstein

Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung

Das achtzehnte Jahrhundert

Supplementa

Herausgegeben von der
Deutschen Gesellschaft für die Erforschung
des achtzehnten Jahrhunderts

Band 21

Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung

Herausgegeben von
Silvan Moosmüller, Boris Previšić
und Laure Spaltenstein



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Forschungskommission der Universität Luzern.

Diese Publikation geht aus der SNF-Förderprofessur
»Stimmung und Polyphonie.
Musikalische Paradigmen in Literatur und Kultur« hervor.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2017
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf,
unter Verwendung von Bildern aus den Tafelbänden
der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts

ISBN (Print) 978-3-8353-3075-7
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4135-7

KLAUS BIRNSTIEL

Stimmung und Kritik

Conceptual Travels in die Philologie, Philosophie und Ästhetik

Dass sich die moderne, gerade in jüngster Zeit wieder zu Ehren gekommene Stimmungsästhetik von aufklärerischen und nachaufklärerischen Diskursen ästhetischer Wirkung und Urteilsbildung herschreibt, ist hinlänglich bekannt; die Anreize und Gründe für die Migration des Stimmungsbegriffs aus der musikalischen Praxeologie in das Konversationswörterbuch der Gelehrtenrepublik und der entstehenden intellektuellen Öffentlichkeit im Aufklärungszeitalter sind bisher jedoch, trotz weit ausgreifender begriffsgeschichtlicher Bemühungen, zu wenig erforscht.¹ Dabei wandert das versatile Stimmungsdispositiv nicht ohne semantische Wandlungen vom musikalischen ins literarisch-gelehrte Feld. Bemerkenswerterweise findet es sich zum Ende des 18. Jahrhunderts vor allem wieder in den Diskursen einer auf kritische Analyse hin angelegten Philologie und Philosophie, besonders in der philosophischen Ästhetik (1): Dort erfüllt es Funktionen der argumentativen Kohärenzbildung, die anderweitig offenbar nicht zu gewährleisten sind. Erst das beginnende 19. Jahrhundert verengt den Stimmungsbegriff dann zu jener noch heute virulenten Protoästhetik der Einfühlung, die wie-

1 Den wesentlichen Beitrag zur Erforschung der historischen Semantik hat vor bald anderthalb Jahrzehnten David Wellbery geleistet: David E. Wellbery: Art. »Stimmung«. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Bd 5: Postmoderne – Synästhesie. Stuttgart u. Weimar 2003, S. 703-733. Vor ihm hatte Leo Spitzer einen weit ausgreifenden Rekonstruktionsversuch in alteuropäischer Perspektive unternommen: Leo Spitzer: *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«*. Part I. In: *Traditio* 2 (1944), S. 409-464; ders.: *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word »Stimmung«*. Part II. In: *Traditio* 3 (1945), S. 307-364. Spitzers klassische begriffsgeschichtliche Arbeit ist zwar in neueren Studien aufgrund des ihr immanenten teleologischen Entwicklungsnarrativs nicht unwidersprochen geblieben, vgl. etwa Angelika Jacobs: *Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal*. Hamburg 2013, S. 92-95; sie gehört aber nach wie vor zu den unbedingt heranzuziehenden Quellenstudien, versucht man, der Entwicklung des Stimmungsbegriffs nachzugehen und dabei insbesondere hinter die auch bei Wellbery zu beobachtende Emphase der berüchtigten germanistischen Goethezeit-Schwelle zu gelangen. – Einen kompakten Forschungsüberblick bietet 2011 Stefan Hajduk: *Vom Reden über Stimmungen. Ihre Geschichte in der Literaturwissenschaft, ihre aktuelle Erforschung und ihre Medialität*. In: *KulturPoetik* 11 (2011), S. 76-96; zur Renaissance des Stimmungsbegriffs vgl. unten Abschnitt V.

derum von Intellektuellen, die ihre eigene Urteilsbildung als jenseits des Massengeschmacks begreifen, verachtet und beföhdet wird (2). Dass diese Verkürzungen keineswegs zwingend sind, ein Rückgriff auf aufgeklärte Variationen der in Rede stehenden Semantik in der gegenüber dem Stimmungsbegriff anscheinend wieder offeneren Gegenwart also durchaus möglich erscheint, zeigt die Revision des Reisewegs der Begrifflichkeiten des Stimmungs- und Gestimmtheitsparadigmas in die kritischen Praktiken aufgeklärter Gelehrtenkultur anhand einiger ausgewählter Etappen, die hier vorgenommen werden soll. Dabei erscheinen die semantischen Welten von ›Stimmung‹ und ›Kritik‹ als wechselseitig aufeinander bezogen: In der Grundlagenreflexion auf die menschlichen Erkenntnisvermögen entwickelt das Aufklärungszeitalter, wenn es um die Bedingungen des kritischen Tuns im Allgemeinen geht, die Vorstellung einer Stimmung zur Kritik, deren es bedürfe, die in Rede stehenden intellektuellen Gegenstände angemessen zu erfassen und also den vielfältigen Prozeduren kritischer Betrachtung und Reflexion zu unterwerfen, deren hoher Grad an Elaboration und ihre weite Verbreitung Immanuel Kant am Ende der Epoche davon sprechen lassen, das Zeitalter der Aufklärung sei das eigentliche Zeitalter der Kritik.² Kritik selbst also, als grundlegende Praxis innerhalb des vielstimmigen Aufklärungsdiskurses, ist den Zeitgenossen kein a priori zur Verfügung stehendes analytisches Register, sondern ebenso Ausdruck einer spezifischen Stimmung. Stimmung wiederum, als ästhetische und anthropologische Reflexionskategorie, beginnt ihre begriffliche Existenz in einem vorkritischen Diskurszusammenhang, namentlich demjenigen der musikalischen Praxeologie. Von dort wandert sie in den Diskurs der allgemeinen Ästhetik ebenso ein wie in die Rede über die Literatur an sich (3). Doch verbleiben die mobilisierten Begrifflichkeiten von Stimmung und Kritik nicht im engeren Rahmen des textgelehrten und philosophischen Diskurses, sondern wandern auch zurück in den Herkunftsbereich, kennt das Aufklärungszeitalter selbst doch auch einen kritischen Musikbegriff, wie er sich in Titelgebung und Kommentarpraxis musikalischer Zeitschriften und Traktate niederschlägt (4/Exkurs). Vor dem Hintergrund der Ergebnisse der historischen Rückschau fragt der vorliegende Beitrag abschließend nach den Valenzen des Stimmungsbegriffs unserer Gegenwart und skizziert seine möglichen Einsätze in aktuellen kritischen Diskursen: Der in Teilen brachliegende Reichtum der historischen Semantik lässt eine Aktualisierung und Neuperspektivierung als sinnvolle Option gegenwärtiger Kulturkritik erscheinen (5).

2 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft [1781]. Vorrede. In: Kant's gesammelte Schriften. Hg. v. der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 4. Berlin 1903, S. 7-14, Anm. S. 9.

1. Stimmung und ästhetisches Urteil – Kants Lücke

Beginnen wir unsere Annäherung an den Reiseweg des Stimmungsbegriffs mit der mittleren Etappe, oder besser: dem Plateau, der Kant'schen Philosophie. Für die philosophische Ästhetik Immanuel Kants ist der ursprünglich musiktheoretische Begriff der Stimmung unverzichtbar. Er findet sich an bekannter, zentraler Stelle am Ende des Paragraphen 9 der *Kritik der Urteils-kraft*, der den Zusammenhang von ästhetischer Urteilsbildung und subjektivem Empfinden verhandelt; aufgrund der paradigmatischen Bedeutung von Kants Funktionalisierung des Stimmungsbegriffs sei die Stelle hier beinahe zur Gänze zitiert:

Die Belebung beider Vermögen (der Einbildungskraft und des Verstandes) zu unbestimmter, aber doch vermitteltst des Anlasses der gegebenen Vorstellung einhelliger Thätigkeit, derjenigen nämlich, die zu einem Erkenntnis überhaupt gehört, ist die Empfindung, deren allgemeine Mittheilbarkeit das Geschmacksurteil postulirt. Ein objectives Verhältniß kann zwar nur gedacht, aber, so fern es seinen Bedingungen nach subjectiv ist, doch in der Wirkung auf das Gemüth empfunden werden; und bei einem Verhältnisse, welches keinen Begriff zum Grunde legt (wie das der Vorstellungskräfte zu einem Erkenntnißvermögen überhaupt), ist auch kein anderes Bewußtsein desselben, als durch Empfindung der Wirkung, die im erleichterten Spiel beider durch wechselseitige Zusammenstimmung belebten Gemüthskräfte (der Einbildungskraft und des Verstandes) besteht, möglich. Eine Vorstellung, die als einzeln und ohne Vergleichung mit andern dennoch eine Zusammenstimmung zu den Bedingungen der Allgemeinheit hat, welche das Geschäft des Verstandes überhaupt ausmacht, bringt die Erkenntnißvermögen in die proportionierte Stimmung, die wir zu allem Erkenntnisse fordern und daher auch für jedermann, der durch Verstand und Sinne in Verbindung zu urtheilen bestimmt ist (für jeden Menschen), gültig halten.³

Mit der Vorstellung der »proportionierte[n] Stimmung« der Erkenntnisvermögen, das heißt von Einbildungskraft und Verstand, versucht Kant das nicht anspruchslose Problem zu lösen, wie ästhetische Urteile, die an das

3 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* [1790]. In: Kants gesammelte Schriften. Hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 5. Berlin 1908, S. 165-485, hier S. 219. Zum systematischen Rang von ›Stimmung‹ in Kants Analytik des Schönen vgl. Christiane Frey: Kants proportionierte Stimmung. In: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*. München 2011, S. 75-94.

Empfinden des Einzelnen gebunden sind, intersubjektive Gültigkeit erlangen können sollen. Hierfür entwickelt er eine doppelte Gedankenfigur: Einerseits soll sich die allgemeine Gültigkeit daraus ergeben, dass das ästhetische Urteil als dem mit ihm verbundenen Empfinden vorausgehend gedacht wird. Andererseits ergibt sich die prätendierte Allgemeingültigkeit aus der Spezifik der ästhetischen Vorstellung, die Einbildungskraft und den Verstand zusammenzustimmen und aus dieser Zusammen- bzw. Übereinstimmung die Fähigkeit zum Urteil selbst zu generieren. In dieser Hinsicht verwendet Kant den Begriffszusammenhang von ›Stimmung‹ und ›stimmen‹ exakt in der Bedeutung, wie ihn die musikalische Theorie des 18. Jahrhunderts vorgibt, nämlich im Sinne relativer Stimmung von Tonhöhen innerhalb eines Tonsystems.⁴ Zugleich beutet Kant die semantische Vielfalt des Stimmungsbegriffs zwischen musikalischer Basisoperation, metaphorisierend erfasster Gemütsverfassung und quasi-intersubjektiver Welterfassungsformel geschickt aus, um die induktive Lücke seiner eingängigen Beschreibung ästhetischer Urteilsbildung zu kaschieren. Die Polyvalenz, die dem Begriff im Deutschen eignet, überdeckt einen argumentativen Hiatus, der dann wieder hervortritt, wenn man versucht, die Stelle in eine andere Sprache zu übersetzen: Wie unter anderen Carolin Fischer gezeigt hat, lässt sich der Passus in keiner anderen europäischen Verkehrssprache adäquat wiedergeben, ist doch der Begriff der Stimmung beispielsweise im Englischen etwa zu ›mood‹ beziehungsweise ›atmosphere‹ oder aber zu ›tuning‹ und ›atunement‹ zu disambiguieren, womit seine Mehrdeutigkeit auf einen Schlag verlorengeht – und das Kant'sche Argument einiges von seiner Suggestivität verliert.⁵ Für unseren Zusammenhang entscheidend sind aber nicht die Verästelungen der Kant'schen Philosophie, sondern vielmehr die Frage, wie der Begriff der Stimmung überhaupt dorthin gelangt ist. Zwar mag man sein Auftauchen im Zusammenhang ästhetischer Diskussionen nicht für bemerkenswert halten. Überraschend kann dieses allerdings doch erscheinen, bedenkt man, dass sich der Begriff der Stimmung hier im Rahmen einer explizit als ›kritisch‹ ausgewiesenen Philosophie findet, ja, noch genauer: an zentralem Platz innerhalb einer kritischen Erkenntnistheorie, der es um die Klärung wesentlicher Kategorien der Erkenntnis zu tun ist und nicht um ihre metaphorische Verdunkelung. Der notorisch der Unschärfe verdächtige Stimmungsbegriff mag bei Kant also zunächst wie ein theoriepolitischer

4 Carolin Fischer: Stimmung als ästhetische Kategorie? In: Achim Hölter (Hg.): Comparative Arts. Universelle Ästhetik im Fokus der Vergleichenden Literaturwissenschaft. Heidelberg 2011 (Hermeia Grenzüberschreitende Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 12), S. 349–356, hier S. 350.

5 Vgl. Fischer: Stimmung als ästhetische Kategorie (wie Anm. 4), S. 350.

Lapsus erscheinen, allerdings ein folgenreicher: Wie wir sehen werden, nutzen Autoren wie Friedrich Schiller oder Wilhelm von Humboldt in der vermeintlichen Nachfolge Kants die bei diesem unkommentierte Polyvalenz, um den Stimmungsbegriff in der ästhetischen Theoriebildung deutlich vom Musikalischen weg und ins Erkenntnistheoretische bzw. Psychische hinein zu verlagern. Damit einher geht eine Subjektivierung und Individualisierung der Stimmungssemantik, die fortan eines ihrer wesentlichen Merkmale bildet.

2. »Dumme Semantik?« Verknappung und Popularisierung des Stimmungsbegriffs um und nach 1800

Die Übernahme des Stimmungsbegriffs in pseudokantianischer Manier lässt seine theoretische Komplexität wie auch seine epistemologische Valenz nicht unberührt. So wird etwa bei Schiller aus der Kant'schen Reflexion auf die Möglichkeitsbedingungen des ästhetischen Urteils eine normative Vorgabe. Heißt es doch in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*:

Das Gemüt geht also [in der ästhetischen Urteilsbildung, KB] von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft *zugleich* tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben, und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüth weder physisch noch moralisch genöthigt und doch auf beide Art thätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen, und wenn man den Zustand sinnlicher Bestimmung den physischen, den Zustand vernünftiger Bestimmung aber den logischen und moralischen nennt, so muß man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den *ästhetischen* heißen.⁶

Die »mittlere Stimmung« bezieht sich nunmehr auf den Zustand des Gemüts im Allgemeinen und nicht mehr, wie bei Kant, auf das Verhältnis der Erkenntnisvermögen. Der Zustand, den Schiller als »den ästhetischen« bezeichnet, erscheint in dieser Perspektive nicht als gegebener, sondern als im Rahmen ästhetischer Selbstbildung anzustrebender, also als orientierende

6 Friedrich Schiller: *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen [1795]. In: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hg. v. Benno von Wiese. Weimar 1962, S. 309-412, hier S. 375.

Norm individueller Bildung. In Wilhelm von Humboldts Ästhetischen Versuchen findet diese Vereinseitigung des Stimmungsbegriffs weg von der kritisch-anthropologischen Basisreflexion Kants und auf den »allgemeinen Zustand[] der Seele« beziehungsweise die Kunstartenlehre hin ihren vorläufigen Höhepunkt:

Der Eintheilungsgrund aller wesentlich verschiedenen Dichtungsarten ist allein die Natur der dichterischen Einbildungskraft und des allgemeinen Zustandes der Seele, den sie in jeder einzelnen bearbeitet. Die Untersuchung dieser beiden Stücke für sich und in ihrer Verbindung, giebt den Charakter jeder einzelnen Dichtungsart, *die subjective Stimmung*, aus der sie entsteht und die sie wiederum hervorbringt, und aus dieser lässt sich *die objektive Definition* ableiten.⁷

Damit ist der Stimmungsbegriff unumkehrbar aus dem Bereich des Musikalischen in das Psychisch-Subjektive und Ästhetik-Theoretische migriert. Musikalische Valenzen trägt er im eigentlichen Sinne kaum mehr, sondern entwickelt sich weiter zu einer Kategorie der ästhetischen Reflexion, die sowohl auf produktive wie rezeptive Prozesse Anwendung finden kann, dabei aber sowohl Kants Objektivierbarkeitsbemühen als auch die engere musikalische Bedeutung nicht mehr weiterträgt.⁸ Diese gewissermaßen entkernte Stimmungssemantik ist es, die David Wellbery in seinem begriffsgeschichtlichen

7 Wilhelm von Humboldt: Ästhetische Versuche. Erster Teil: Über Goethes Hermann und Dorothea. In: Wilhelm von Humboldts Gesammelte Schriften. Abt. 1: Wilhelm von Humboldts Werke, Bd. 2 (1796-1799). Hg. v. Albert Leitzmann. Berlin 1904, S. 113-323, hier S. 318. Der Hinweis auf diese Stelle verdankt sich Fischer: Stimmung als ästhetische Kategorie (wie Anm. 4), S. 351; vgl. auch Wellbery: Art. »Stimmung« (wie Anm. 1), S. 711 f.

8 »Benennt Stimmung bei Kant 1790 ein abgewogenes Verhältnis, das ein ästhetisches Urteil ermöglicht, so ist sie mithin bei Schiller der ästhetische Zustand par excellence, um bereits 1799 von Wilhelm von Humboldt in verschiedenste Facetten zergliedert zu werden, aus denen die verschiedenartigen Kunstwerke entstehen. [...] Der neue Aspekt, den Humboldt in diese Diskussion bringt, besteht also darin, dass Stimmung nicht mehr einer »reinen« Ästhetik als Urteilkraft dient, sondern gleichermaßen einer Produktions- wie Rezeptionsästhetik zugrunde liegt.« Fischer: Stimmung als ästhetische Kategorie (wie Anm. 4), S. 351 f. Was die beobachtete Verknappung des semantischen Potentials des Stimmungsbegriffs betrifft, kommt Fischer zu dem Schluss, dass die Kategorie der Stimmung allenfalls noch im Zusammenhang rezeptionsästhetischer Forschungen von Bedeutung sein kann. Der auch von Fischer selbst aufgezeigte Reichtum ihrer historischen Semantik legt aber auch eine andere Urteilsmöglichkeit nahe, nämlich diejenige, dass es lohnend sein könnte, die vielfältigen Anschlussmöglichkeiten der etwas älteren Stimmungssemantik genauer zu explorieren (siehe unten).

Aufriss als »dumm«⁹ bezeichnet hat – und die doch nicht nur in der populären Rede, sondern auch und gerade im literaturwissenschaftlichen Bereich bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts zum kommentierenden Repertoire gehört: Man denke etwa an das wissenschaftliche Werk des insbesondere in den siebziger und achtziger Jahren viel geschmähten Emil Staiger.¹⁰ Ebenso prominent, wenn auch deutlich anders akzentuiert, figuriert der Stimmungsbegriff in der Philosophie Heideggers und seiner Schüler.¹¹ Insbesondere dort weckt er um die Mitte des 20. Jahrhunderts den Widerspruch einer sich selbst als »kritisch« verstehenden Theorie, welche den Stimmungsbegriff als Teil eines aus prinzipiellen Gründen zurückzuweisenden Jargons der Eigentlichkeit verstehen muss.¹²

Der Verdacht des Anti-Intellektuellen, der bloß subjektiven Gefühlsäußerung und der gewollten Distanznahme vom »kritischen« Diskurs begleitet den Stimmungsbegriff indes schon im 18. und 19. Jahrhundert. Wenn Kritiker spontan geäußerte, affektive Kunst- und Stimmungsurteile in Abwandlung eines Hegel-Wortes als »Brei ›des Herzens [...]‹« verspotten, wiederholen und bekräftigen sie den von der Aufklärung vorgebrachten Anspruch auf eine tatsächlich philosophische Ästhetik, den Kant ja gerade unter Rückgriff

9 Wellbery: Art. »Stimmung« (wie Anm. 1), S. 733.

10 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1946, passim. Zur Rolle des Stimmungsbegriffs bei Staiger vgl. Herbert Anton: Zeit und Stimmung als ursprüngliche Einsichten Emil Staigers. In: Joachim Rickes (Hg.): Bewundert viel und viel gescholten. Der Germanist Emil Staiger (1908-1987). Würzburg 2009, S. 55-62, dort auch Hinweise zum Verhältnis der Stimmungsbegriffe von Staiger und Heidegger.

11 Auf die grundsätzliche Bedeutung, die dem Begriff der Stimmung sowohl in Martin Heideggers Fundamentalontologie des Mensch-Seins als auch in seiner ästhetischen Theorie zukommt, kann hier nur ganz knapp hingewiesen werden, vgl. Martin Heidegger: Sein und Zeit [1926]. 11. Aufl., Tübingen 1967, § 29 u. passim sowie ders.: Der Ursprung des Kunstwerks [1935/36]. In: Martin Heidegger Gesamtausgabe. I. Abteilung, Bd. 5: Holzwege. Hg. v. Hermann Heidegger, Friedrich-Wilhelm von Hermann und Brigitte Schillbach. Frankfurt a. M. 1977, S. 7-68, hier S. 14. – Dass die Debatte zwischen Staiger und Heidegger um die Position Leo Spitzers zu erweitern ist, will man sie angemessen rekonstruieren, bemerkt Hans-Georg von Arburg: Stimmung und Methode? Überlegungen zur Staiger-Heidegger-Spitzer-Debatte (1950/51). In: ders. u. Sergej Rickenbacher (Hg.): Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften. Würzburg 2012 (Philologie der Kultur, Bd. 5), S. 245-259.

12 Theodor W. Adorno: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie [1964]. In: Gesammelte Schriften. Bd. 6: Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1973, S. 413-526.

auf den Stimmungsbegriff einzulösen versucht hatte.¹³ Zu grundlegend anderen als den Kant'schen Bestimmungen gelangt erst Wilhelm Dilthey, der den Stimmungsbegriff innerhalb einer individuell-innerweltlichen Quasi-Metaphysik funktionalisiert: Dort »rückt eine personengebundene Stimmung an die Leerstelle metaphysischer Ganzheitserfahrung«,¹⁴ Für Dilthey sind Stimmungen Teil jener »Färbung«,¹⁵ welche die Individualität von Welterfahrung ausmachen. Überdies nehmen ihr Vorhandensein und ihre hermeneutische Erschließung einen wichtigen Platz in Diltheys Konzeption der Geisteswissenschaften in Abgrenzung von den Naturwissenschaften ein.¹⁶ Auch Diltheys Bemühungen um die Stimmung aber sind mehr oder weniger singulär geblieben. Eine Beziehung zur philosophischen Ästhetik, der über das allgemeinere Problem der *aisthesis* beziehungsweise der historischen Hermeneutik hinausgehen würde, unterhalten sie nicht. Philosophiegeschichtlich kommt dem Stimmungsbegriff also einerseits Prominenz, andererseits aber Seltenheit zu. Vor Kant findet er sich in der philosophischen Ästhetik ohnehin kaum. Weder die wolffianische Schulphilosophie kennt

- 13 Hegels Invektive richtet sich, eine Formulierung seines Gegners aufgreifend, gegen den national bewegten Heidelberger Philosophen Jakob Friedrich Fries, der auf dem Wartburgfest eine Rede an die studentische Jugend gehalten hatte, deren Pathos und Gefühlslage Hegel als Aufruf zur Verflachung aller Wissenschaft sieht. Die Stelle bei Hegel lautet wörtlich: »Dies ist der Hauptsinn der Seichtigkeit, die Wissenschaft, statt auf die Entwicklung des Gedankens und Begriffs, vielmehr auf die unmittelbare Wahrnehmung und die zufällige Einbildung zu stellen, ebenso die reiche Gliederung des Sittlichen in sich, welche der Staat ist, die Architektonik seiner Vernünftigkeit, die durch die bestimmte Unterscheidung der Kreise des öffentlichen Lebens und ihrer Berechtigungen und durch die Strenge des Maßes, in dem sich jeder Pfeiler, Bogen und Strebung hält, die Stärke des Ganzen aus der Harmonie seiner Glieder hervorgehen macht, – diesen gebildeten Bau in den Brei des ›Herzens, der Freundschaft und Begeisterung‹ zusammenfließen zu lassen.« Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse [1821]. Werke. Bd. 7. 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1989 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 607), S. 18 f.; vgl. hierzu auch Hans Ulrich Gumbrecht: Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur. München 2011, S. 22.
- 14 Stefan Hajduk: Kann es eine Theorie der Stimmung geben? Probleme philosophischer Begriffsbildung und methodischer Grundlegung bei Wilhelm Dilthey. In: Hans-Georg von Arburg u. Sergej Rickenbacher (Hg.): Concordia discors (wie Anm. 11), S. 281–293, hier S. 282.
- 15 Wilhelm Dilthey: Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen [1911]. In: Wilhelm Diltheys gesammelte Schriften. Bd. 8: Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie. Leipzig u. Berlin 1931, S. 73–118, hier S. 81. Der Hinweis auf die zitierte Stelle verdankt sich Hajduk: Kann es eine Theorie der Stimmung geben (wie Anm. 14), S. 284.
- 16 Hajduk: Kann es eine Theorie der Stimmung geben (wie Anm. 14), S. 288.

ihn, noch ist er der (ohnehin und ebenfalls lateinisch verfassten) Ästhetik Baumgartens geläufig.

3. Stimmung als reisendes Konzept: Elemente einer Wegbeschreibung

Die Ursprünge des klassisch werdenden Stimmungsbegriffs sind in der musikalischen Praxeologie des späten 17. und des 18. Jahrhunderts zu suchen.¹⁷ Dabei fällt unmittelbar auf, dass deren Stimmungsbegrifflichkeit deutliche Züge jener alteuropäischen Harmonia-Tradition aufweist, die Leo Spitzer nachgezeichnet hat. So bezieht beispielsweise ein Musiktheoretiker wie Andreas Werckmeister die musikpraxeologische Betrachtungsweise des Stimmens und der Stimmung rhetorisch äußerst geschickt auf die Sphärenharmonie-Vorstellung zurück – und setzt sich zugleich auf originelle Weise von ihr ab, indem er sie um eine christlich-theologische Reflexion erweitert. Für Werckmeister ist die menschlich unvollkommene Praxis der Musik Anzeichen der unerreichbaren Vollkommenheit der Einrichtung der Welt durch Gott und Erinnerung an den Fall des Menschen:

Also hat sich der Geist Christi gedemüthiget / den Lucifer ausgestoßen / und verworffen / und allen 12. Stämmen und Aposteln / das ist allen Menschen zu gute hernieder gelaßen / und Knechts=Gestalt an sich genommen / damit der ewige Vater versöhnet würde / und wie nun die Zahl 5. wie oben gemeldet eine menschliche Zahl ist / und die Proportion 4=5. eine mit Goett= und menschlicher Zahl zusammen gesetzte Proportion ist / so wird diese Proportion 4-5. auch aus ihrem reinen Sitze oder Intonation durch die Proportion 2.3. da sich der Lucifer hinein gesetzt / wenn sie wie obgemeldet continuieret wird verrücket / und in eine Dissonanz geführt: Dadurch kan nun abgebildet werden / der menschliche Fall / da der Mensch durch den Lucifer die alte Schlange ist verführt worden / welcher auch zu hoch in eigenen Willen heraus gefahren / und eine Dissonanz im Menschlichen Geschlechte veruhrsacht.¹⁸

17 Boris Previšić: Polyphonie und Stimmung. Musikalische Metaphern zur Aktualisierung der Literatur- und Kulturtheorie. In: Wolf Gerhard Schmidt (Hg.): *Faszinosum »Klang«*. Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis. Berlin u. Boston 2014, S. 120–135.

18 Andreas Werckmeister: *Musicalische Paradoxal-Discourse, oder Ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen Hohen und Göttlichen Ursprung habe / und wie hingegen dieselbe so sehr gemäßbraucht wird [...]*. Frankfurt u. Leipzig 1707, S. 107f.

Werckmeisters Grundlagenreflexion des Stimmens und der Stimmung partizipiert also an den einesteils kosmologischen, anderenteils musiktheoretischen Vorstellungen der Welt-, Himmels- und Sphärenharmonie, die Spitzer als den Kern des alteuropäischen Stimmungsdispositivs ausmacht.¹⁹ Während die Musiktheorie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Theorie beziehungsweise Praxeologie der Stimmung immer weiter verfeinert, ist für unsere Überlegungen allerdings der Moment entscheidend, in welchem Theorie und Begriff der spezifisch temperierten Stimmung aus dem musikalischen Diskurs in die allgemeine kulturelle Diskussion migrieren.²⁰ Wie die Forschung hat zeigen können, finden sich Begrifflichkeiten aus dem Feld der Stimmung im 18. Jahrhundert auf mindestens drei voneinander zu unterscheidenden Feldern, wobei die beiden im engeren Sinne musikalischen Verwendungsweisen für den Prozess des Stimmens beziehungsweise dessen Ergebnis als unproblematisch erscheinen, während Semantik und Pragmatik von Stimmung als »haltung, disposition, anwendung des gemüts, im gegensatz zur intellektuellen haltung« (so das Grimm'sche *Wörterbuch*) bereits im zeitgenössischen Diskurs geschmäht werden.²¹ Geht man zurück auf das musikalische Diskussionsfeld, so ist zusätzlich zu bedenken, dass die Verhandlungen um das Stimmen und die Stimmung stets gemeinsam mit dem vorherrschenden Modell der Polyphonie geführt werden.²² Die lange Diskussion um die temperierte Stimmung innerhalb der im engeren Sinne musikalischen Diskussion vom mittleren 17. bis zum 18. Jahrhundert kann hier nicht dargestellt werden.²³ Doch ergeben sich daraus unmittelbare Konsequenzen für den Stimmungsbegriff: »Die Ablösung der nicht-temperierten Tonartencharakteristiken durch ein temperiertes System und die damit verbundene Aufgabe der musikalischen Affekttheorie und -praxis führen direkt zu einer Metaphorisierung der Stimmung in einem reduzierten Stimmungsmodell.«²⁴ Das metaphorisierte und darüber um Teile seiner Komplexität reduzierte Stimmungsmodell ist es, welches sodann die Diskursgrenzen überschreitet – und sich nach der Jahr-

19 Leo Spitzer: *Classical and Christian Ideas of World Harmony* (wie Anm. 1).

20 Vgl. hierzu die Beiträge der Sektion »Physiologisierung« in diesem Band.

21 Kompakt dargestellt finden sich diese Entwicklungen bei Boris Previšić: *Harmonie, Ton und Stimmung: Musikalische Metaphern in Poetik und Literatur des 18. Jahrhunderts*. In: *Handbuch Literatur und Musik*. Hg. v. Nicola Gess u. Alexander Honold. Berlin u. Boston 2016, S. 350–361, S. 351 auch die zitierte Stelle aus dem *Deutschen Wörterbuch*. Dort heißt es weiter, »Stimmung« sei »heute konkurrenzlose bezeichnung« für den genannten Objektbereich: Art. »stimmung«, in: *Das Deutsche Wörterbuch*. Bd. 18. Stuttgart 1941, Sp. 1327–1336, hier Sp. 1328.

22 Boris Previšić: *Polyphonie und Stimmung* (wie Anm. 17), S. 129 f.

23 Vgl. hierzu die Beiträge der Sektion »Stimmungsdiskurse und Temperaturen der Aufklärung« in diesem Band.

24 Boris Previšić: *Polyphonie und Stimmung* (wie Anm. 17), S. 129 f.

hundertmitte an verschiedenen Stellen wiederfinden lässt. Auf dem Weg in die allgemeine ästhetische Diskussion verliert der Stimmungsbegriff zwar einen großen Teil seiner musikalischen Valenzen. Erhalten aber bleiben ihm jene Elemente des Akustischen und Physiologischen, die in seiner Genese eine erhebliche Rolle spielten. Eine Schrift wie Herders *Viertes kritisches Wäldchen*, welches sich insbesondere an der Ästhetik Riedels abarbeitet, dabei aber auch Rameaus Theorie der Stimmung im musikalischen Sinne berührt, verwendet die Stimmungssemantik einerseits in ebenjenem oben explizierten musikalischen Sinne, andererseits aber auch in einem physiologischen und einem allgemein ästhetischen Sinn. So kritisiert Herder zunächst Riedels Vorstellung der Unmittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung beziehungsweise der Erfahrung überhaupt, schließlich sind »zu den Organen, und ihrer Stimmung unter sich, selbst Vorstellungen von Außen nötig«.²⁵ Herders Ausführungen bewegen sich in jenem diskursiven Schnittfeld aus Ästhetik, Musiktheorie, Physiologie und Anthropologie, die als das semantische Habitat des Stimmungsbegriffs nach der Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinen.²⁶ Dass die semantische Verengung und die Migration des Stimmungsbegriffs in den exklusiveren Bereich der allgemeinen und philosophischen Ästhetik keineswegs als hindernisfreie Vorgänge zu begreifen sind und dass sich die Verbreitung der Stimmungssemantik in ästhetischer wie allgemeinsprachlicher Hinsicht zunächst in Grenzen hält, zeigt indes schon ein Blick in die zeitgenössischen Ästhetiken und Wörterbücher: Dort ist der Begriff längst nicht so präsent, wie sein gelegentliches Auftauchen an prominenter Stelle vermuten lassen würde.²⁷ So referiert etwa Sulzers *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* immerhin den musikalischen Sinn, aber nur diesen.²⁸ Adelungs *Wörterbuch* enthält keinen weiterführenden Eintrag zu ›Stimmung‹; das Adjektiv ›stimmig‹ expliziert es als »Stimme habend, ein nur in den Zusammensetzungen, einstimmig, einhällig, vollstimmig, dreystimmig, vierstimmig u.s.f. übliches Beywort«.²⁹

25 Johann Gottfried Herder: *Viertes kritisches Wäldchen* [ca.1769/1878]. In: Werke in zehn Bänden. Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a. M. 1993, S. 247-442, hier S. 252.

26 Vgl. Caroline Welsh: Nerven-Saiten-Stimmung. Zum Wandel einer Denkfigur zwischen Musik und Wissenschaft 1750-1850. In: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 31 (2008), S. 113-129; Boris Previšić: Polyphonie und Stimmung (wie Anm. 17), S. 122 f.

27 Vgl. Wellbery: Art. ›Stimmung‹ (wie Anm. 1), S. 706.

28 Johann Georg Sulzer: Art. ›Stimmen, Stimmung‹. In: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Zweyter Theil, von K bis Z. Leipzig 1774, S. IIII2-III14.

29 Johann Christoph Adelung: Art. ›stimmig‹. In: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. Vierter Theil, von Seb – Z. Zweyte vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1801, S. 384.

Woraus ergeben sich die Wandlungen, aber auch die Widerstände? Ganz so bruchlos ist die Reise des Stimmungsbegriffs, wie sie Spitzers oder später Wellberys von stupendem Kenntnisreichtum geprägte Untersuchungen darstellen, offenbar doch nicht verlaufen. Es ist also die Frage aufzuwerfen, ob der methodische Zugriff der klassischen Begriffsgeschichte ausreicht, die Entwicklung des Stimmungsparadigmas adäquat zu erfassen. Anstatt sich in positivistischer Robustheit ausschließlich auf die jeweils zuhandenen Textbelege zu stützen, ohne näherhin auf die methodologischen Probleme einer Rekonstruktion des semantischen Reisewegs zu reflektieren, scheint es angebracht, sich etwas elaborierterer Methoden zu bedienen: Die Reise, die der Stimmungsbegriff zurücklegt, ist ein Musterbeispiel für das, was Mieke Bal »conceptual travel« genannt hat.³⁰ Bals Studie über reisende Konzepte und den kulturwissenschaftlichen Umgang mit ihnen betont die unausweichliche Notwendigkeit konzeptuellen Austauschs zwischen einzelnen kulturwissenschaftlichen Disziplinen.³¹ Als »Konzepte« begreift Bal dabei distinkte Arrangements aus kulturellen Artefakten und ihnen zugehörigen Wahrnehmungsdispositionen und Interpretamenten, die sich in einem begrenzten Feld entwickeln und anschließend in andere kulturelle Felder transferiert werden können, wo sie erneut und je anders Gestalt annehmen und Resonanz erfahren. Begriff und Sache der Stimmung wandern nicht nur aus einem musikalischen Ausgangs- in ein philosophisches Wirkungsfeld, von der Musik in die philosophische Ästhetik (aber auch weiter, und diffuser, in den allgemeinen Aufklärungsdiskurs), sondern unterliegen auf dem Weg vielfachen Einflüssen und Umbesetzungen, die das Konzept beständig transformieren. Während Bal die Wichtigkeit solcher konzeptueller Übernahmen zwischen den einzelnen ästhetischen Reflexionsdisziplinen beziehungsweise in den Unterabteilungen der Kulturwissenschaften an und für sich betont, um de-

30 Mieke Bal: *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto 2002 (Green College Lectures, o.N.). Caroline Welsh hat die Reise des Stimmungskonzepts bereits eingehend untersucht, widmet sich aber nicht dem ästhetisch-philosophischen, sondern dem humanwissenschaftlichen Wirkungsfeld, vgl. Caroline Welsh: »Stimmung: The Emergence of a Concept and Its Modifications in Psychology and Physiology. In: Birgit Neumann u. Ansgar Nünning (Hg.): *Travelling Concepts for the Study of Culture*. Berlin u. Boston 2012 (*Concepts for the Study of Culture*, Bd. 2), S. 267-289.

31 So hat etwa »das Performative«, wie Bal unter Verweis auf eine entsprechende Darstellung Jonathan Cullers (Jonathan Culler: *Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative*. In: *Poetics Today* 21 (2000), H. 3, S. 48-67) betont, im 20. Jahrhundert einen ganz erstaunlichen Reiseweg zurückgelegt: Von der linguistischen Pragmatik ist es gewandert in die Theaterwissenschaft, die Geschlechter- und schließlich in beinahe jeden Bereich der Kulturtheorie, vgl. Bal: *Travelling Concepts* (wie Anm. 30), S. 3 f.

ren Deutungskraft zu erhöhen, liegt die Pointe der Analyse des Stimmungsbegriffs und der ihm in der Aufklärungsepoche unterliegenden Konzepte darüber hinausgehend gerade darin, dass diese nicht, wie in der heutigen literatur- und kulturwissenschaftlichen Verwendungspraxis des Wortes ›Stimmung‹, ganz eindeutig der analytischen Metasprache angehören.³² Vielmehr ist ›Stimmung‹ im Aufklärungszeitalter ein Teil der kulturellen Objektsprache – einer Objektsprache allerdings, die selbst der eigenen Metareflexion dient. Dieses eigentümliche Verhältnis findet etwa darin seinen Ausdruck, dass ›Stimmung‹ einerseits geläufige Vokabel des musik- und anderer ästhetischer Diskurse ist, andererseits aber zugleich als metakulturelles Interpretament ebendieser ästhetischen Diskurse dienen kann, und schlussendlich selbst den Charakter einer epistemologischen Kategorie gewinnt. Von dort aus wandert, wie etwa die zitierten Bemerkungen Schillers und Humboldts zeigen, der Stimmungsbegriff zurück in die ästhetischen Diskurse, namentlich zunächst den musikalischen und den malerischen, später auch den literarischen Diskurs. Dieser Wiedereintritt verändert wiederum nicht nur die Ausgangsfelder, sondern auch das reisende Vehikel, eben die Konzepte rund um den Stimmungsbegriff selbst. Zugleich sind rück- und gegenläufige Reisebewegungen zu beobachten, welche die diskursiven Austauschbeziehungen zusätzlich komplex werden lassen. Ein kurzer Exkurs zur Migration nicht des Stimmungsbegriffs in die ästhetische Kritik, sondern zur Migration des kritischen Dispositivs in die musikalische Praxeologie und Theorie kann dies zeigen.

4. (Exkurs) Kritik der Stimmung:

Das kritische Paradigma in der musikalischen Praxeologie

Der Blick auf die Musik- und Kunsttheorie der frühen und mittleren Aufklärung verdeutlicht die Verschlungenheit der Reisewege: So ist es zunächst gerade nicht der Stimmungsbegriff, der aus der Musiktheorie in die allgemeine Ästhetik migriert. Vielmehr dringt nach der Wende zum 18. Jahrhundert das aufgeklärte Kritikdispositiv in jegliche ästhetische Reflexion und

32 Dass der Stimmungsbegriff in der gegenwärtigen kulturwissenschaftlichen Praxis klarerweise Teil einer wissenschaftlichen Metasprache ist, bedeutet selbstverständlich nicht, dass damit sein Verschwinden aus kulturellen Objektsprachen einhergehen würde: Die aktuelle Pointe des Stimmungsbegriffs liegt ja gerade unter anderem darin, dass ›Stimmung‹ einerseits auf eine reiche kulturelle Tradition der sogenannten Hochkultur rekurriert, andererseits aber ebenso gut Anwendung finden kann auf Atmosphäre und Geschehen in einem Fußballstadion oder bei einem Rockkonzert.

damit selbstverständlich auch in den musikalischen und musikologischen Diskurs ein. Der 1738 erschienene *Critische Musicus* des Komponisten und Musikästheten Johann Adolph Scheibe verzichtet zwar auf ein eigenes Lemma ›Kritik‹, ordnet die Gesamtheit seiner Beobachtungen, Reflexionen und Interventionen aber ohne Umschweife einem Titel unter, in welchem das Epitheton »critisch« prominent figuriert.³³ Tatsächlich ist, wie diskursanalytische, bibliografische, lexikologische und allgemein ideengeschichtliche Studien hinreichend erwiesen haben, auch im typisch verspäteten Deutschen der Kritikbegriff bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts so weit durchgesetzt, dass er für beinahe jegliches intellektuelle Bemühen programmatisch Verwendung finden kann.³⁴ Scheibes musiktheoretische und -ästhetische Betrachtungen folgen dabei erkennbar keiner entwickelten Systematik, wohl aber einer Methodik, die nicht anders als »critisch« bezeichnet werden kann: Sie unterziehen eine Fülle von Einzelphänomenen aus der musikalischen Sphäre einer kritischen Betrachtung, von dem Problem, dass »Deutsche Componisten« sich »von den Italiänern verführen lassen«, über die »Kenntnis der Thonarten« bis hin zu der Frage, auf welche Weise die »Vernunft« in »den Ergetzlichkeiten herrschen« kann und soll.³⁵ Eine solche Verwendungsweise des Epithetons »critisch« findet sich das gesamte 18. Jahrhundert hindurch, ohne dass sich eine spezifisch musiktheoretische Ausprägung der Semantik des Kritischen ausmachen ließe. Ein Werk wie Johann Nikolaus Forkels *Musikalisch=kritische Bibliothek* (3 Bände, um 1778) zeugt ebenfalls davon.³⁶ Der konstante Rekurs auf Begrifflichkeiten

33 Der *Critische Musicus*. Hg. v. Johann Adolph Scheibe. Hamburg u. Leipzig 1738-1745.

34 Entwicklung von Begriff und Sache der Kritik im alteuropäischen Verständnis bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts finden sich umfassend dargestellt bei Herbert Jaumann: *Critica. Untersuchungen zur Geschichte der Literaturkritik zwischen Quintilian und Thomasius*. Leiden [u. a.] 1995 (Brill's Studies in Intellectual History, Bd. 62); zum weiten begriffsgeschichtlichen Hintergrund des kritischen Dispositivs vgl. Claus von Bormann, Helmut Holzhey u. Giorgio Tonelli: Art. ›Kritik‹. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. Bd. 4: I – K. Basel 1976, Sp. 1249-1282 sowie Kurt Röttgers: Art. ›Kritik‹. In: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck. Bd. 3: H – Me. Stuttgart 1982, S. 651-675; zum engen Zusammenhang von Kritik und Poetizität vgl. Klaus Birnstiel: Art. ›Kritik‹. In: *Poetizität/Poetik*. Hg. v. Ralf Simon. Berlin u. Boston 2018 (Grundthemen der Literaturwissenschaft, Bd. 9) [i. V.].

35 Der *critische Musicus*. Hg. v. Johann Adolph Scheibe. Erster Theil. Hamburg 1738, Register [unpag.].

36 Johann Nikolaus Forkel: *Musikalisch=kritische Bibliothek*. Drei Bände. Gotha 1778 f.

des Kritischen und der Kritik zeigt, dass es erst diese aufklärerische Leitidee und die mit ihr verbundene Lexik und Semantik sind, die das praxeologische Schrifttum hin zu einer elaborierten ästhetischen Theorie transformieren. Die Signal- und Impulswirkung wiederum, die am Ende des Jahrhunderts von der an entscheidender Stelle von den semantischen Möglichkeiten des Stimmungsbegriffs affizierten kritischen Philosophie Kants ausgegangen ist, lässt sich auch im Echoraum der Musiktheorie und -ästhetik beobachten. Allerdings ist auch hier, wie in anderen disziplinären Spezialfällen des Kantianismus und der Kant-Adaption, eine rasche, ja instantane Verflachung des systematischen Anspruchs zu beobachten, oder schlichter gesagt: Die Invokation Kants und seiner Ästhetik erweist sich als bloße Präention, möglicherweise vorgebracht in distinktions- oder auch schlicht verkaufsfördernder Absicht. So verspricht Christian Friedrich Michaelis' 1795 vorgelegtes Traktat *Ueber den Geist der Tonkunst*, »[m]it Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft«³⁷ zu argumentieren, bedient sich des Kant'schen Inventars dann aber durchgehend in bloß rhetorischer Hinsicht. Michaelis' simplifizierendes Kant-Referat liest sich denn auch über weite Strecken wie eine genieästhetisch enthusiasmierte Minimalversion des Königsberger Entwurfs: »Ein Tonstück ist vom Geist ästhetischer Ideen belebt, wenn die Energie und das Charakteristische in Harmonie und Melodie unnennbare Gefühle und Vorstellungen der Einbildungskraft in uns wecken und uns gleichsam in eine überirdische Sphäre emporschwingen.«³⁸ Doch gehören Michaelis' Bemühungen zu einer Reihe von Schriften aus dem Umfeld der Weimarer und Jenaer Klassik und Frühromantik, die auf Kants als geringschätzig wahrgenommenen Umgang mit der musikalischen Kunst mit theoretischen Rettungsversuchen reagierten – und dies teilweise gegen, teilweise und explizit aber auch, wie Michaelis, mit Kant. Das Vokabular der Kritik findet sich also auch im musikalischen Diskurs. Eine spezifische Wirkung auf die Konzeptualisierungen der musikalischen Praxeologie und Theorie lässt sich aber nicht nachweisen.

5. Stimmungsästhetik: Vergegenwärtigungen

Brechen wir die Rekonstruktion der verschlungenen Pfade an dieser Stelle ab. Aus der historischen Rückschau ist klargeworden, dass insbesondere die klassische ›Kunstperiode‹ komplexe Semantiken der Beschreibung und

37 Christian Friedrich Michaelis: *Ueber den Geist der Tonkunst*. Mit Rücksicht auf Kants Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Leipzig 1795.

38 Ebd., S. 12.

Analyse von ›Stimmung‹ entwickelt hat, die einerseits auf begrifflichen beziehungsweise konzeptuellen Übernahmen aus der Musiktheorie aufrufen, andererseits aber spezifische Eigenleistungen der Theoretisierung und ›Psychologisierung‹ oder Anthropologisierung des Nachdenkens über Stimmung erbringen. Die philosophische Ästhetik Kants bildet, indem sie diese mehrfältige Semantik an entscheidender Systemstelle einsetzt und neu interpretiert, den innovativen Schlusspunkt dieser Entwicklung. Der anschließenden Verflachung der Stimmungssemantik leisten bereits Kants zeitgenössische Exegeten und Popularisierer Vorschub. Singuläre Phänomene aus späterer Zeit wie die Entwürfe Diltheys und Heideggers, in dessen Denken das Konzept der Stimmung einen systematisch kaum zu überschätzenden Rang einnimmt, vermögen diese allgemeine Tendenz nicht zu bremsen oder gar umzukehren. Wie aber lässt sich die Renaissance des Stimmungsbegriffs in der Gegenwart erklären? Versuche einer Erneuerung der Stimmungsästhetik finden sich ein gutes Jahrzehnt nach David Wellberys 2003 geäußertem Verdikt, die Semantik der Stimmung sei »dumm geworden«, insbesondere im deutschsprachigen Kontext schließlich zuhauf. Der populärere ästhetische Diskurs hat, so scheint es, ohnehin zu keinem Zeitpunkt auf die semantischen Register der Beschreibung von Stimmungen verzichtet. Der germanistisch-philologischen Tradition entstammende Darstellungen wie die Studien von Angelika Jacobs, Friederike Reents und Stefan Hajduk zeigen, dass das quasi klassische Stimmungsparadigma selbst eine reichhaltige Vielfalt von Einzelpositionen umfasst, deren aktualisierende ›Anwendung‹ in jüngerer Zeit offenbar naheliegend scheint.³⁹ Indem sie sich vor allem der Erforschung des semantischen Unterbaus des Stimmungsbegriffs und seiner zahllosen nachklassischen Filiationen widmen, führen sie die Geschichte seiner Semantik aus der Goethezeit (Hajduk) über die klassische Moderne (Jacobs) bis in die Gegenwart (Reents). Aus dem philologischen Aufweis der Konjunkturgeschichte des Stimmungsbegriffs ergibt sich aber noch kein Plädoyer für seine Wiederkehr. Dieses hat, im Zwischenbereich disziplinärer Selbstverständigung und öffentlicher Rede über Kultur, Hans Ulrich Gumbrecht gehalten, der 2010 mit Vehemenz für eine literatur-›wissenschaftliche‹ und kulturkritische Operationalisierung des Stimmungsbegriffs geworben hat: Sieht er dessen Gebrauch doch als einen möglichen Ausweg aus den schlechten Alternativen der Literaturwissenschaften zwischen Dekonstruk-

39 Jacobs: Stimmungskunst von Novalis bis Hofmannsthal (wie Anm. 1); Friederike Reents: Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur vom 17. bis ins 21. Jahrhundert. Göttingen 2015; Stefan Hajduk: Poetologie der Stimmung. Ein ästhetisches Phänomen der frühen Goethezeit. Bielefeld 2016.

tion und plattem Kulturpositivismus.⁴⁰ Gumbrechts Überlegungen sind eingebettet in einen größeren Denkkontext, welcher die Abkehr von der Betonung von Sinn- hin zur Herausstreichung von Präsenzeffekten als gegenwartsfähigen Weg des intellektuellen Kulturkommentars anempfiehlt.⁴¹ Gegenüber den mehr oder weniger stark metaphorisierenden Aktualisierungen des Stimmungskonzepts und seiner Semantiken hat Boris Previšić für eine Präzisierung und Fortentwicklung kulturwissenschaftlicher Stimmungsbegrifflichkeiten unter Rückgriff auf den tatsächlichen musiktheoretischen Thesaurus plädiert.⁴² Damit soll der »zusehende[n] Entfremdung vom musikalischen Bildspender«⁴³ begegnet werden. Die Einzelheiten dieser Entwürfe können hier nicht diskutiert werden. Zu fragen ist vielmehr nach der Bedeutung der zumindest an manchen Stellen zu beobachtenden Rückkehr des Stimmungsbegriffs und seiner reichen Semantik und nach den möglicherweise zu erkennenden internen Grenzen dieser Rückkehr. Schließlich verweisen kritische Analysen wie diejenige Stefan Börnchens oder auch Ralf Simons den Stimmungsbegriff nach wie vor mehr oder weniger deutlich in den Bereich des vorreflexiv Gefühligen, ja, sprechen ihm die Tauglichkeit zu reflexiver Bemühung recht eigentlich ab.⁴⁴ Wenn die »Spätaufklärer« Brecht und Adorno für die Abwehrschlacht gegen das Eindringen des Stimmungsbegriffs rekrutiert werden müssen, wird deutlich, worin die Gefahr eines aktualisierenden Rückgriffs auf Vorstellungen und Redeweisen von »Stimmung« offenbar gesehen wird: nämlich einerseits in einem Rückgang hinter die im Laufe der vergangenen 150 Jahre so mühsam erkämpfte Wissenschaftlichkeit des literaturkommentierenden Diskurses, andererseits in einer Abkehr vom kritisch-rationalen Erbe der Aufklärung selbst. Verabschieden sich die kulturwissenschaftlichen Disziplinen mit der Wiederbelebung des Stimmungsbegriffs tatsächlich von ihrem eigenen Aufklärungsanspruch? Die obigen Darlegungen zur Reise des Stimmungsbegriffs und

40 Gumbrecht: *Stimmungen lesen* (wie Anm. 13).

41 Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Über die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M. 2004 (Edition Suhrkamp, Bd. 2364); ders.: *Unsere breite Gegenwart*. Berlin 2010 (Edition Suhrkamp, Bd. 2627).

42 Previšić: *Polyphonie und Stimmung* (wie Anm. 17).

43 Ebd., S. 122.

44 Börnchens Versuch einer kritischen Abrechnung mit dem Stimmungsbegriff verbleibt jedoch insgesamt im metareflexiven Ungefähren, vgl. Stefan Börnchen: »Dumme Semantik« oder: Wie klug muss eine Metasprache sein? Ein Stimmungs-Bild. In: Claudia Liebrand u. Rainer J. Kaus (Hg.): *Interpretieren nach den »turns«*. Literaturtheoretische Revisionen. Bielefeld 2014, S. 195-216; vgl. außerdem Ralf Simon: *Ochsenwendig. Statt Stimmung Gestus* (Brecht). In: Friederike Reents u. Burkhard Meyer-Sickendiek (Hg.): *Stimmung und Methode*. Tübingen 2013, S. 263-279, insbes. S. 276.

der ihm angelagerten semantischen Optionen lassen eine andere Lesart dieses Prozesses plausibler erscheinen. Der Rückgriff auf Konzepte und Begrifflichkeiten von ›Stimmung‹ supplementiert die sinnfixierte, aufgeklärte Lektürepraxis nicht nur um ihre gleichsam haptische, an sinnlichen Qualitäten orientierte Komponente, wie Gumbrecht insistiert. Darüber hinaus öffnet er eine Fülle von Anschlussmöglichkeiten für den aktualisierend-feuilletonistischen Kommentar, die primärrezeptionsgeleitete exegetische Annäherung und das affektive *close reading*, aber auch für die breitere philosophische Ästhetik, die mehr oder weniger materialistische Rezeptionsforschung und Lesesozio-logie sowie, und dieser Punkt ist kein geringzuschätzender, die Vermittlungsarbeit in Bildungs-, Kultur- und Medieninstitutionen. Gerade der Rückblick auf die aufgeklärte Reise des Stimmungsbegriffs und seine unterwegs changierenden Valenzen zeigt, dass die Erfahrung von Stimmung und ihre Verbalisierung nicht auf den Bereich des nur Subjektiven und rationaler Erkenntnis Vorgängigen reduziert werden muss. Im Gegenteil: Wenn die Aufklärung und ihre Agenten von der spezifischen Stimmung sprechen, die gerade für das genuin aufklärerische Tun der Kritik in Anschlag zu bringen ist, dann zeigt dies nicht, dass aufgeklärte Kritik ein bloß subjektives und damit in der Tendenz unaufgeklärtes Unterfangen ist, sondern vielmehr, dass ein um seine sinnlich-empirischen Dimensionen verkürzter Aufklärungs-begriff – eben ein verkürzter und somit ein untauglicher ist. Wenn aufgeklärte und aufklärende Autoren die Epistemologie der Stimmung kritisch reflektieren, etablieren sie einen Mitteldiskurs zwischen philologisch-analytischer Rationalität und ästhetischer Empirie, der sich keineswegs zufällig musikalischer Bild- und Konzeptspender bedient. Gerade die musikalische Theoriebildung ist es, die das gesamte 17. und 18. Jahrhundert hindurch nach der theoretischen Objektivierung ästhetischer Praxis jenseits tradierter Konvention und diesseits rein metaphysischer Gewissheiten sucht. Die Harmoniamundi-Konzeption, welche ein wichtiges (wenn auch nicht das einzige) Ferment der musikalischen Theoriebildung darstellt, ist in diesem Sinne nicht nur als metaphysisches Konzept zu begreifen, sondern als eines, das kosmologische, mathematische und musikpraxeologische Wissensbestände zu einer orientierenden Leitvorstellung amalgamiert. Die demgegenüber etwas jüngeren Konzepte musikalischer ›Temperatur‹, wie sie Werckmeister und andere vortragen, legen das Gewicht erwartungsgemäß auf den praktischen und praxeologischen Aspekt, ohne den Echoraum übergreifender Stimmungskonzepte vollständig zu verlassen. Indem die musikalische Stimmungssemantik also einesteils die älteren, kosmologisch akzentuierten Stimmungsvorstellungen als blinde Passagiere mitführt und sich anderenteils jüngeren mathematischen, physiologischen und seelenkundlichen Erkenntnissen gegenüber als offen erweist, unterbreitet sie anderen künstlerischen

Disziplinen und ihrer ästhetischen Reflexion Erklärungs-, Sinn- und Deutungsangebote, welche diese im Laufe des 18. Jahrhunderts geradezu begierig aufnehmen. Offenbar kompensieren sie damit Orientierungsverluste, die im Zuge des Zusammenbruchs älterer Traditio- und Aemulatio-Ästhetiken entstehen und von den emergierenden ästhetischen Subjektivitätskonzepten nicht vollständig aufgefangen werden können. Von dort her wird auch klar, warum der Stimmungsbegriff keineswegs so ausgezehrt ist, wie ihn manche Darstellung erscheinen lässt: Begreift man die ästhetische Moderne insgesamt als zunehmend radikalisierten Prozess der Freisetzung künstlerischer Subjektivität und des reflexiven Rückschlags dieser Freisetzung, ist unmittelbar einsichtig, welch vielfältige Funktionen der Stimmungsbegriff und die ihm unterliegenden Konzepte in den ästhetisch-kritischen Diskussionen der Gegenwart übernehmen können, ja möglicherweise sogar müssen. ›Stimmung‹ kommt als eine mögliche Strategie immer dann ins Spiel, wenn es gilt, die bloße Evidenz des subjektiven Artefakts im Hinblick auf seine einerseits individuelle, andererseits intersubjektive Gültigkeit hin zu bedenken. Die kulturkritische Rede über Kunstwerke und ihre Stimmungen erhebt wesentlich schwächere Verbindlichkeitspostulate als das strenge ästhetische Urteil der Ästhetik Kants oder der Kritischen Theorie, überwindet aber zugleich die subjektivistische Spontaneität der Ich-Aussage ästhetischer Affiziertheit. Sie erschließt ästhetische Wahrnehmung damit als entscheidenden Teil unserer Welterfahrung des In-der-Welt-Seins und des Mit-Seins mit der Welt, ihren Formen, Farben, Klängen und Gerüchen – aber auch mit ihren intelligiblen Gehalten, ihren Erfahrungen und Kenntnissen. Wer über Stimmungen redet und schreibt, betont einerseits die individuelle, ja körperliche Berührung durch das Kunstwerk und begibt sich andererseits mit genau dieser Erfahrung ausgestattet in einen Raum des Überindividuellen, in dem Stimmungserfahrungen als gemeinsame Erfahrungen erlebt oder zumindest besprochen werden können. Der Rückgriff auf Stimmungsbegrifflichkeiten ermöglicht die Theoretisierung ästhetischer Erfahrung als Wechselspiel von Harmonie, Resonanz und Dissonanz, die sowohl individuell als auch fast ganz ohne Rückgriff auf die Vorstellung eines empirischen Rezipienten gedacht werden kann.⁴⁵ All diese Möglichkeiten zusammengekommen lassen die Stimmungssemantik als gegenwartsfähiges Reflexionsdispositiv erscheinen, das keineswegs als Rückgang hinter aufklärerische Errungenschaften

45 Zu denken wäre hierbei an eine analoge Übernahme aus der Rezeptionsästhetik, welche mit dem sog. ›impliziten Leser‹ eine zwar mit den Eigenschaften menschlicher Subjektivität ausgestattete, nicht aber individuelle Rezeptionsinstanz imaginiert, vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976.

oder gar ›die Moderne‹ als ganze begriffen werden muss. In der breiten Gegenwart ästhetischer Kopräsenzen heterogenster intelligibler Artefakte und unterschiedlichster Rezeptionslagen erscheint der Rückgriff auf das Konzept und die Begrifflichkeiten von Stimmung und entsprechender Derivationen vielmehr als vielversprechender Weg der zeitgemäßen Aneignung und Auseinandersetzung. Auch das ihnen verwandte Register der Polyphonie erscheint als willkommene semantische Ressource: Wenn, wie es verschiedenen Beobachtern erscheint, eine gegenwartsfähige Ästhetik als Ästhetik des Mit-Seins verschiedenster Phänomene und Stimmen zu denken ist, so wird eine solche Ästhetik zur Beschreibung dieser Vielstimmigkeit auf die Begriffe von Stimmung und Polyphonie kaum verzichten können.⁴⁶

46 Vgl. zur philosophischen Begründung einer Theorie des Daseins als Mit-sein mit Rückgriff auf Heidegger Jean-Luc Nancy: *Être singulier pluriel*. Paris 1996; zu Versuchen einer Ästhetik des Mit-seins anhand des Kunstphänomens ›Ambient‹ Sabine Gebhardt Fink: *Process – Embodiment – Site. Ambient in der Kunst der Gegenwart*. Wien 2012, den Sammelband ›Mit-Sein‹. *Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen*. Hg. v. Jörg Huber, Elke Bippus u. Dorothee Richter. Wien 2011, sowie, ohne explizite Verwendung des Begriffs, die genannte Arbeit von Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik* (wie Anm. 41); zum auch aktuellen Zusammenhang von Stimmung und Polyphonie Previšić: *Polyphonie und Stimmung* (wie Anm. 17).